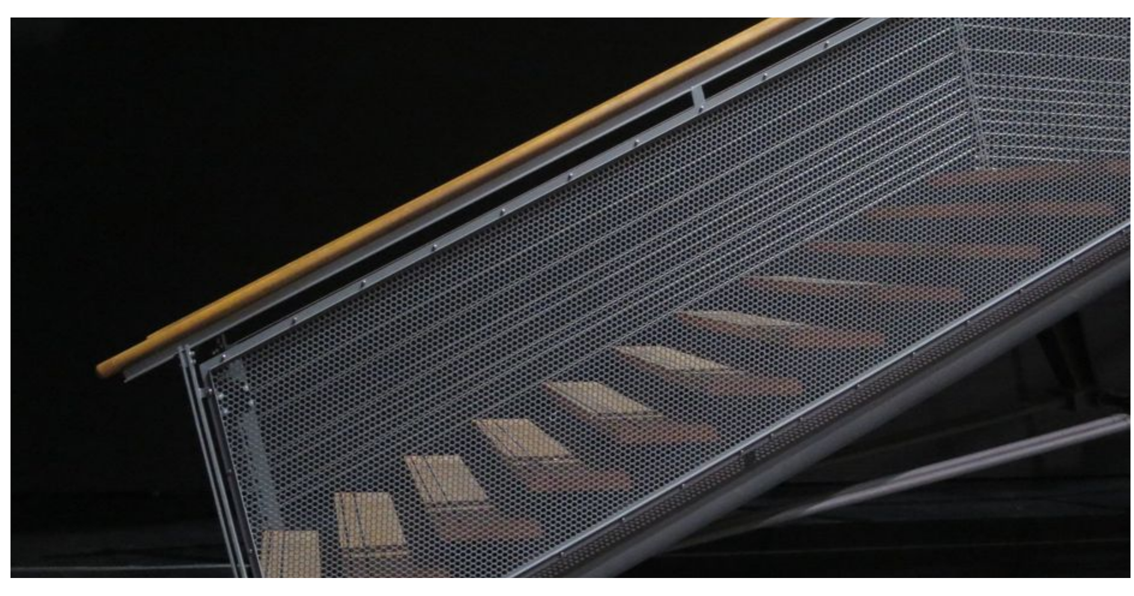






ACHIM SZEPANSKI 2019-01-02

KUNST, MUSIK UND DERIVAT (ERSTE GENERALISIERUNG DER EINSPRÜCHE)(ULTRABLACK OF MUSIC 8)

NONMUSIC DERIVAT, KUNST, KUNSTMARKT, PORTFOLIO-THEORIE, SIMULATION, ULTRABLACK OF MUSIC

Laut McKenzie Wark fungiert das Kunstwerk heute als ein Derivat seiner Simulation. (Wark 2016) Wir würden eher sagen, es fungiert in seiner Verbreitungsweise und Diskursivierung ähnlich einem Derivat. Es gibt verschiedene Arten der Simulation; es kann ein MP3 sein, das mit einem Text an ein Label verschickt wird. Das Label hört das MP3-File und liest den Text und trifft eine Entscheidung. Von der MP3-Datei hängt die Transaktion ab, aber es wird ähnlich einem Derivat gehandelt, das eine Reihe von Relationen unterhält. Musik fungiert hier wie ein Derivat seiner Simulationen, insofern die Labels, Clubs und Konzerte (ähnlich wie Kunstmessen, Galerien und Veranstaltungen) artifizielle Produkte als Simulationen präsentieren. Kunstmessen verkaufen, so McKenzie Wark, Kunstderivate ihrer simulierten Bilder. Um es genauer zu sagen, Kunstwerke sind heute risiko-gesättigte Finanzanlagen, weil die Ökonomie mit ihnen arbeitet. Das Kunstwerk fungiert auf dem Kunstmarkt potenziell als eine risikoreiche Finanzanlage, die zur Absicherung gehedgt oder diversifiziert werden muss. Wenn man die Werke eines Künstlers kauft, dann kauft man riskante Positionen. Und wenn man Werke sammelt, dann sollte man das Risiko auch diversifizieren. Das Werk ist dann Teil eines Portfolios, das verschiedene konkrete Arten von Risikoprodukten enthält, mit denen das allgemeine Risiko des Portfolios gemanagt werden soll. Das Portfolio von mehreren Werken ist dann effizient, wenn es bei kleinstem Risiko den höchsten Profit einbringt. Es ist ein Mix, der dem langfristigen Hedge gegen Risiken entspricht, die stets auch verschiedene Arten des Absterbens von simulierten Werten inkludieren – dies kann ein fallengelassener Künstler, das Sterben seines Diskurses, von dem die Arbeit abhängt, oder die Überproduktion durch den Künstler selbst sein.

Die Finanzanlage »Kunstwerk« weist heute gerade durch die Zirkulation und die Ausstellung ihre Authentizität und zugleich ihren simulativen Charakter nach. (Ebd.) Dies kann auch ein Kunstwerk leisten, das ganz auf die Simulation des Künstlers bezogen ist. Und das Kunstwerk kann zum Accessoire der globalen Celebrities mutieren, indem es an die Kunstwelt, die Mode und die Popmusik angeschlossen wird. Manche denken, dass das Kunstwerk eine rare und singuläre Ware sei, aber diese Ware fungiert längst wie ein Derivat, das zwar noch Kontakt mit dem Underlying, i. e. mit seinem eigenen Körper und dem des Künstlers unterhält, wobei das Underlying aber hinter die Simulation eines Multiversums von Bildern, inklusive dem des Künstlers als Popstar, zurückfällt. Warhol entdeckte, wie gerade die Simulation Herkunft erzeugt, und wie das Kunstwerk ähnlich einem Derivat fungieren kann, das in ein Portfolio von simulierten Werten integriert ist.

McKenzie Wark fragt: War vielleicht gerade die Dematerialisierung des Kunstwerks durch den Minimalismus, der das industrielle Modell in der Kunst zum Verschwinden gebracht und dem finanziellen Modell in der Kunst den Weg geebnet hat? (Ebd.) Wenn das Kunstwerk vom Produkt einer handwerklichen Arbeit zum finanziellen Instrument mutiert, dann benötigt es, um auf dem Kunstmarkt bestehen zu können, keine speziellen Produktionsmittel zu seiner Herstellung mehr; in der Tat konkurrieren Kuratoren heute mit Künstlern um den monetären Einfluss wie die DJs es im Feld des Audios mit den Produzenten tun. Kuratoren und DJs sind eine Art Portfoliomanager des »Qualitativen«. Der nächste Schritt nach der Dematerialisierung des Kunstwerks mag die des Künstlers selbst sein, dessen Platz von algorithmischen Funktionen eingenommen werden könnte. Kommentatoren, Meinungsmacher und Wissenschaftsbetrieb unterstützen aktiv die ganze Bandbreite der Simulationen, die das Kunstwerk als Derivat seiner verschieden Arten von Zeichenwerten verankern.

In diesem Kontext werden jedoch Kopie und Original nicht ununterscheidbar. Aber ihre Beziehung wird zumindest reversibel, ja die Kopie kann dem Original sogar vorausgehen. Man sieht oder hört eine Reproduktion und will danach gerade deshalb das Ding sehen oder das Stück hören, von dem die Kopie gezogen wurde. Die Kopie hat nun die Herkunft des Originals kreiert, nicht umgekehrt. Die Kopie kann dem Original nicht nur vorausgehen, sie kann es auch authentifizieren. Hier gilt es das Verhältnis zwischen Kunst als Rarität und der ubiquitären Information zu bedenken. Diese Ubiquität kann eine Art verteilter Herkunft sein, von der das Kunstwerk selbst das Abgeleitete ist. (Ebd.)

Kunstwerke sind heute auf jeden Fall im monetären Sinn riskante Anlagen, aber seit Black-Scholes lassen sich die Risiken repräsentieren, indem man sie auspreist. Somit können auch die Risiken der zeitgenössischen Kunst bis zu einem gewissen Maß gemanagt werden. Die Spekulation auf Kunst und Künstler bezieht sich heute weniger auf individuelle Urteile als auf die Benchmark, die in der Konkurrenz eines Sammlers mit anderen Sammlern gesetzt wird. Kunst mutiert damit zum Sub-Gebiet der modernen Portfoliotheorie, des Risikomanagements und der Strategien der Diversifikation. Theorie, Philosophie und Kritik zählen nur noch am Rand. (Vgl. Heidenreich 2016)

Wenn dem Risiko eine Bewirtschaftung der Zukunft inhäriert, dann bedarf es, um die Kapazität des Risikos auszupreisen, einer Machttechnologie wie der der Derivate (sie sind zudem spekulatives Kapital). An den Finanzmärkten findet die Kapitalisierung – die Diskontierung zukünftig zu erwartender Gewinnströme und der entsprechende Handel mit finanziellen Assets – als Prozess der kontinuierlichen Bewertung der Risiken qua Derivate statt. Da jeder zukünftige Renditestrom von Derivaten kontingent ist, kann ohne die Kalkulation, die darauf ausgerichtet ist, das Risiko hinsichtlich einer zukünftigen Generierung von Renditen zu bewerten, keine Kapitalisierung stattfinden. Kapitalisierung erfordert also einen bestimmten Modus der Identifizierung, der Kalkulation und der Bewertung von ökonomischen Ereignissen, die zuerst einmal klassifiziert und dann als Risiko-Ereignisse objektiviert werden müssen, um ihre zukünftige Profitabilität prognostizieren zu können.

Wann immer ein professioneller Trader einen Trade beginnt, so versucht er, die involvierten Risiken zu bewerten. Prinzipiell kann man heute drei Strategien des derivativen Handels unterscheiden: Arbitrage, Hedging und Spekulation. Arbitrage intendiert die Realisierung eines möglichst risikolosen Gewinns durch die gleichzeitige Exekution von finanziellen Transaktionen auf mindestens zwei oder gar mehreren Märkten. Beim Hedging benutzt man Derivate, um das Risiko (der Spekulation), das aus der zukünftigen Veränderung von ökonomischen Marktvariablen resultiert, zu minimieren. Spekulation bedeutet, dass Derivatverträge gekauft oder verkauft werden, um Gewinne aus der zukünftigen Operationalisierung der Differenz zwischen den fluktuierenden Preisen des Underlyings und den fixierten Preisen des Derivats zu erzielen. Generell sind dem Spekulanten diverse Möglichkeiten anheim gegeben, um mit einem wesentlich höheren Leverage als ein traditioneller Investor zu arbeiten, der das Underlying oder eine Sicherheit zum jeweiligen Marktpreis handelt. Der Spekulant handelt in erster Linie die Preise der Derivate selbst.

Eine Position zu hedgen impliziert, sich gegen zukünftige Verluste abzusichern, man denke an eine Versicherung gegen fallende Preise. Heute kauft und verkauft man Forward-Verträge, Optionen, Swaps und Futures, um einen zukünftigen Preis zu bestimmen und zu realisieren. Optionen sind Derivatverträge, die das *Recht* beinhalten, Underlyings bis zu einem bestimmten Zeitpunkt zu einem festgelegten Preis zu kaufen oder zu verkaufen, ohne dass man die Option auszuführen braucht, das Underlying zum vereinbarten Preis und Zeitpunkt auch wirklich zu handeln. Ein geringer Aufwand jetzt kann spätere Gewinne garantieren. Eine weitere Strategie besteht in der Konstruktion eines Portfolios, das heißt in der Diversifikation und dem Bündeln von multiplen Positionen, deren Risiken sich gegenseitig neutralisieren sollen. Die Venture-Sammler an den Kunstmärkten arbeiten oft nach der Portfoliotheorie. Sie kaufen viele Werke von jungen Leuten. Dies hilft die Risiken zu diversifizieren. Weder die Portfoliodiversifikation noch das Hedging, bei dem die Operationen der Deckung dahingehend laufen, dass man den Kauf von Risikopapieren mit dem Kauf gegenläufiger Derivate kompensiert, garantieren jedoch die in den Modellen unterstellte paradoxale Stabilität des Risikos.

Selbst wenn es noch keine Derivate auf Kunstwerke gibt, so wird ihr (simulierter) Wert doch in ähnlicher Art und Weise gemessen. Jedes Kunstwerk funktioniert ähnlich einem Derivat als kalkulierte Erwartung auf den zukünftigen Output des Künstlers und die darin enthaltenen Geldströme; Künstler werden gemäß ihrer impliziten Volatilität ausgepreist und sie verlieren mit dem Alter an Wert. Kein Investor schaut auf den inneren Wert des Kunstwerks bzw. des Kunst-Assets, was immer dieser Wert auch sein mag, sondern er bezieht sich auf die Wahrscheinlichkeit, dass ein mit Rendite gesättigter Preis durch den Handel von Kunstwerken in der Zukunft realisiert wird. Finanzielle Potenz bedeutet Forderungen auf zukünftige Zahlungen zu besitzen. Liquidität spielt hier eine Rolle, die nicht in Beträgen, sondern in Strömen gemessen wird. (Ebd.) Kunstwerke sind reale Assets

(Vermögenswerte), die zirkulieren, und ihr Preis steigt oder fällt in Relation zum Preis von anderen Assets wie Häusern oder Land. Ausgestellt, hier und dorthin verschifft, von Leuten konsumiert – all das ist Teil ihres Risikomanagements. Dabei wird die Differenz, zwischen dem Kunstwerk, das als Teil der Assetindustrie bewertet wird, und dem, das die handwerkliche Arbeit in der Kunst repräsentiert, permanent beobachtet.

Es gibt eine Techno-Euphorie, die vom Glauben an die befreiende Macht der Technik angetrieben wird. Die Medienkunst war ein Versuch, einen technophilen Modernismus zu kreieren, der ohne technophobische Grenzen auskommt. Der unbeirrte Glaube der Medienkunst an die Technologie wurde jedoch vom Kunstmarkt absorbiert, dem es schnell gelang, selbst noch die Installationen auszupreisen. Die Aufbewahrungsorte der Kunst arbeiten heute gemäß den Marktgesetzen und sind deren Fluktuationen unterworfen. Da manche Künstler sich der mechanischen Reproduktion nach wie vor widersetzen, macht die Techno-Phobie die singulären Kunstwerke als Finanzanlagen attraktiv, und die Massenmedien unterstützen dies, indem sie dem Authentischen einen Wert zusprechen, obgleich das Verhältnis von Kopie und Original längst reversibel geworden ist. Die Beziehung zwischen Modernismus und den originellen Repräsentationen des Massenmarktes ist die einer reziproken Stabilisierung, weniger die einer Identität oder eines Antagonismus. (Ebd.)

Derivate wie die oben genannten gibt es zwar für Kunstwerke oder Musik nicht, aber es gibt zumindest materiell-diskursive Konstruktionen, die in diese Richtung zielen. In der Techno-Musik werden diese Prozesse auf einem monetär meist niedrigen Level durch die praktisch gelebte Ideologie der Kreativität vorangetrieben. In einer Zeit, in der tendenziell alle Aspekte des Lebens quantifiziert, gemessen und spekulativ gehandelt werden, erlangt der nebulöse Term »Kreativität« eine überragende Aktualität; er ist Teil einer neuen diskursiven Formation der Finanzialisierung. Die technoide Musikproduktion scheint ganz auf Innovation ausgerichtet zu sein, womit von den Akteuren dieser »Kreativwirtschaft« ständig Kreativität, die den Willen zum Wandel impliziert, eingefordert wird. Der Absatz der Musik-Waren soll gerade durch die kreative Erzeugung von Differenz im Wettbewerb gewährleistet werden, aber gerade der über den Wettbewerb sich durchsetzende ökonomische Zwang zur profitablen Produktion führt durch die Differenz hindurch zur Reproduktion bestimmter Mechanismen der Standardisierung (die standardisierten Muster der Techno-Tracks; Raves, Clubs und Galerien, die Eshun als das Nervensystem des Techno bezeichnet, müssen bestimmte räumliche, zeitliche und ästhetische Kriterien erfüllen, um zu funktionieren), die den organisierten Trend, der das Neue als Markenzeichen setzt, konterkarieren, um wiederum die Kreativität als dominanten Trend anzuschieben. Adorno sähe hier das Identifikationsprinzip im Spiel, das Lebensformen, Produktionsformen, Moden und Dinge aufgrund der anhaltenden seriellen industriellen Produktion der Konvergenz unterstellt. (Vgl. Adorno 1966) Gerade die fortwährende Austauschbarkeit, Kommensurabilität und Quantifizierung von Waren (in Relation zum Geld), denen zudem das Parergon der Kreativität zugeschrieben wird, setzt die Immergleichheit des Zirkulationsprozesses fort, der selbst ein Resultat der Kapitalreproduktion ist. Adorno beachtet aber noch zu wenig, wie Konvergenz gerade durch Divergenz hergestellt wird. Hingegen ist Adorno darin wieder zuzustimmen, dass eine derart gelingende Integration den Antagonismus letztlich nicht eliminieren kann.

Die Finanzialisierung setzt einen Trieb, ja ein spekulatives Ethos für das »Neue« in Gang, einen Appetit für die Performance des »Neuen«. Um ihre Qualität für Investoren zu demonstrieren, müssen Künstler und Unternehmen heute nicht nur zukünftige Profitabilität versprechen, sondern auch die zukünftigen Innovationen beglaubigen, i. e. das konstante Revolutionieren ihrer Produktionsmittel, der Outputs, der Distribution und des Verkaufs; es entsteht eine Ökonomie, die geradezu pathologisch von der Performance des Kreativen getrieben wird. Das Konzept der Kreativität funktioniert hier ähnlich einem Asset, das als ein Instrument der Macht fungiert, welches über die Bewertung und den Vergleich der Outputs der Akteure diese permanent dazu auffordert, noch etwas kreativer zu sein als bisher, womit im Endeffekt keiner mehr kreativ genug ist. Kreativität operiert hier als ein flottierendes Signifikat, dessen Signifikanten sich endlos fortwälzen und reproduzieren, um das Signifikat zu beglaubigen. Dabei wird im Kunstbetrieb das einzelne Werk nicht nur in Bezug auf das Neue und die Kreativität, sondern immer auch in seinem Verhältnis zu anderen Werken bewertet, insbesondere auch zu anderen Werken, von denen es abstammen könnte und somit besitzt es selbst einen derivativen Status (der allerdings von dem des Derivats zu unterscheiden ist, da dieses gerade heute eine determinierende Kraft gewinnt und die sog. Realökonomie zum Abgeleiteten degradiert. In der Verwischung dieser beiden Bedeutungen scheint auch das Problem der Analyse von McKenzie Wark zu liegen). Für die Künstler wird damit die Bearbeitung der Unterscheidung zwischen kreativ und derivativ prekär, insofern andere Künstler, die Konsumenten und die Kommentatoren permanent als produktive Testinstanzen fungieren, die die Bewertung und Unterscheidung von kreativ und derivativ vornehmen, um andauernd neue Rankinglisten zu fabrizieren. Der Wert eines Assets hängt nun von dem eines anderen Assets ab. Warhol und später die digitalen Industrien haben die Unterscheidung zwischen kreativ und derivativ immer weiter verwischt, obgleich sie nach wie vor existiert. Jeff Koons und Damien Hirst haben den Kitsch, postindustrielle Techniken und das Leverage der Finance in ihre Arbeiten integriert. Sie handeln mit ihren Kunstwerken zwar keine Derivate, zumindest folgen sie aber deren Logik. Derivate sind extrem flexible und in-exakte Instrumente, um Risiken zu schneidern und zu bewerten, und sie sind selbst Waren oder Kapital; es geht darum, das Risiko zu managen und selbst kleine Investments (wie man sie eher im Techno vorfindet) zu hebeln, eine Logik der präventiven Zukunft zu entwickeln, um die zukünftige Unsicherheit in heutige Risikoinstrumente und Waren zu verwandeln, die man profitabel einsetzt, ohne dass die Unsicherheit eliminiert werden kann.

← PREVIOUS NEXT →

META

CONTACT
FORCE-INC/MILLE PLATEAUX
IMPRESSUM
DATENSCHUTZERKLÄRUNG

TAXONOMY

CATEGORIES
TAGS
AUTHORS
ALL INPUT

SOCIAL

FACEBOOK
INSTAGRAM
TWITTER